

# Idea Vilariño, novelista en París

**Beatriz Vegh\***

*Universidad de la República*

---



229

Con el propósito de disfrutar de la modulación de poeta en prosista y más concretamente en “novelista”, como traductora para diversas editoriales de lengua castellana, se han seleccionado aquí algunos pasajes de autoría de Idea Vilariño. Dentro de esta tarea que cumplió a lo largo de varias décadas de su producción escritora se presentan algunos episodios ficcionales que ella se ocupó de trasladar del francés, tomados de dos novelas de Raymond Queneau, poeta-narrador a quien leyó tempranamente y con quien comparte un mismo, riguroso e inflexible gusto por ritmos, rimas y ocurrencias verbales. Los primeros pasajes pertenecen a la novela *Le vol d'Icare* (*El rapto de Ícaro*), que Vilariño traduce para Losada en 1973, traducción que comenta extensamente Julia Bucci en otro artículo de esta revista.

El segundo pasaje proviene de *Pierrot mon ami* (*Pierrot amigo mío*), cuyo primer capítulo fuera elegido por la poeta uruguaya para su traducción y publicación en el semanario *Marcha*, en 1953, poco antes de conocer personalmente a Queneau en su viaje a París de 1954 y después

---

\* Es doctora en Literatura General y Comparada por la Universidad de París III-Sorbona. Titular de la Cátedra de Literatura Francesa y directora del Departamento de Letras Modernas de la Facultad de Humanidades, UdelaR (2002-2010). Se desempeña como docente de grado y posgrado en la carrera de Traductorado de la UdelaR y actualmente es docente estable del Doctorado en Ciencias del Lenguaje de la Universidad Nacional de Córdoba. Ha promovido coloquios internacionales en torno a cruces entre la literatura latinoamericana, especialmente, la rioplatense, y las de lengua inglesa y francesa. Fue editora de la serie *Montevideana*, resultante de esos coloquios. Sus traducciones incluyen obras de Jean-Marie Le Clézio, Robert Pinget, Samuel Beckett, Bernard-Marie Koltès, William Faulkner, Marie-Claire Blais, Catherine Millot.

de publicar en *Número*, en 1952, tres poemas del francés acompañados de su traducción al castellano. Esta novela aparecida en Francia en 1942, Vilaríño la adquiere en Montevideo por esa misma época y comenta con entusiasmo su lectura.<sup>1</sup>

Para la elección y presentación de estos pasajes adscribimos a aquellas pautas de la teoría narrativa contemporánea que destacan el interés de una novela cuando esta posibilita o promueve interrelaciones y amplificaciones tanto en lo espacio-temporal como en las figuraciones humanas que la novela como género construye. En las respectivas traducciones de Vilaríño el lector hispanohablante puede encontrar ese tejido narrativo interrelacional y amplificador que asegura a la escritura novelística la validez y sus devenires varios, en este caso potenciado por el espacio transatlántico París-Montevideo que sus traducciones recorren.

## Quiroga, Jarry, Zadkine y el ciclismo parisino en los orígenes del mito de Ícaro



Bicicletear en París en el transcurso de su viaje a Francia en 1900, a los 22 años, parece haber sido para Horacio Quiroga uno de los puntos altos de esa travesía, o por lo menos así él lo consideró desde su Salto nativo antes de su partida. Y no cabría desestimar de plano su conocida *boutade*: “Créame, Payró, yo vine a París solo por la bicicleta”. Aunque la realidad luego, como se sabe, no se acomodó enteramente al entusiasmo primero. Sea como fuere, en su breve estadía parisina, compró –luego, pobreza obliga, empeñó y vendió– una bicicleta, hizo ciclismo en el Bois de Boulogne y en la avenida de la Grande Armée, frecuentó el velódromo de la Porte Maillot, es decir, comulgó en la ceremonia deportiva que en esos santos lugares ciclistas se celebraba por entonces. De ese modo la bicicleta cumplió para el joven escritor uruguayo el rol de rito de pasaje al que seguirían los del automóvil y el avión para aquellos oficiantes de la modernidad tecnológica, entre los cuales Quiroga se contaba. Así lo relata detalladamente María Inés de Torres, en un muy documentado artículo sobre el punto.<sup>2</sup>

Asimismo, como antecedente europeo, en Francia, de un ciclismo promotor y legitimador de escritores y artistas en el entorno del 900, el

---

1. Ver Beatriz Vegh: “Ejercicios de estilo y traducción: Raymond Queneau / Idea Vilaríño”. *Revista de la Biblioteca Nacional*, 6-7, 2012, pp. 223-237. Las páginas que siguen se presentan como complemento o anexo a ese artículo.

2. María Inés de Torres “A París en bicicleta: el diario de viaje de Horacio Quiroga”. *Los viajeros y el Río de la Plata: un siglo de escritura*, Barnabé, J-Ph. y B. Vegh, Montevideo: Linardi y Risso, 2010, pp. 303-313.

caso emblemático es el de Alfred Jarry, el creador del Padre Ubu. En Laval (Normandía), su ciudad natal, sin preocuparse de tener los fondos necesarios, adquirió, en 1896, el modelo Clément Luxe 96 de carrera, para él una herramienta de trabajo tan irremplazable como la pluma para construir su figura de escritor, irreverente y subversivo sí, pero sobre todo innovador y profuturista. La factura pendiente de su bicicleta de última generación lo persiguió hasta el fin de sus breves días. De modo que cuando Ossip Zadkine realizó la escultura del poeta, en bronce, lo representó subido a su bicicleta, para siempre impaga, escribiendo con la mano derecha y sosteniendo un revólver claramente direccionado con la izquierda.<sup>3</sup>



Ossip Zadkine:  
*Alfred Jarry en  
bicicleta* (1938,  
primer moldeado  
en bronce; 1968,  
instalación de la  
escultura en el  
entorno de la Place  
Bécheresse de  
Laval; actualmente  
en la explanada de  
los Derechos del  
Hombre, Alcaldía  
de Laval).

3. El artista Michel Sima (anagrama de *amis*, apellido verdadero Smajewski) que Idea conoció durante su estadía en París en 1954, frecuentó el taller parisino de Zadkine con quien estudió escultura y a quien también fotografió dentro de sus reconocidos retratos de artistas que incluyen a Picasso, Miró, Calder, Giacometti, Picabia, Cartier-Bresson, Cocteau, Laurencin, Riquier, Brancusi, Man Ray, Chagall, Duchamp, Matisse, Foujita, Oscar Domínguez, Dora Maar, Le Corbusier, entre otros. De estos retratos, en encendida prosa surrealista, dice Cocteau: “Tuviste, mi querido Sima, la noble idea de captar al vuelo unos rostros que se tornaron magníficas caretas a fuerza de batirse con los monstruos vomitados por ellos como espada de los arcángeles del Apocalipsis y de presentárnoslas en el laberinto en que nos debatimos entre el miedo de hallar de nuevo el Minotauro y el loco deseo de verlo”. Uno de esos rostros así captados por la cámara de Sima es el de Vilarriño en la serie que incluye la famosa foto de la gabardina. En su *Diario* Vilarriño lo nombra brevemente; da cuenta de sus actividades diurnas y agrega: “De noche pasaba en los brazos de Michel” (*Diario*, agosto, 1954).

El Ícaro de la novela de Queneau, *Le vol d'Icare*, que Losada publica en 1973 en traducción de Vilaríño, se evade de las imposiciones de su novelista que lo mantenía sometido como personaje en las hojas de su manuscrito y deambula, ya emancipado, —así por lo menos él lo siente— por París. Y uno de los momentos felices de ese proceso emancipatorio lo constituye su etapa de aprendizaje y entrenamiento ciclistas, en 1895, en las zonas de la ciudad anteriormente mencionadas como espacios histórica y consensuadamente organizados y frecuentados con esos fines: Bois de Boulogne, Avenida de la Grande-Armée, Porte Maillot. Así es como desde el ciclismo glamoroso de esos años, Ícaro inicia su carrera hacia las alturas, a las que su mítico nombre lo destina. Varios momentos intensamente vividos por el protagonista se desarrollan en el ámbito de esa práctica deportiva que se imponía al espíritu dinámico, neotecnológico y de futuro en esa vuelta de siglo. El tema es central en la novela de Queneau, los escenarios ciclistas están muy presentes y el texto de Vilaríño así nos lo presenta:

xxv

## ÍCARO

¿Qué debo hacer? ¿Cómo esconderme? ¿Qué hacer de mi vida? Todo me atrae, hasta la avenida de la Grande-Armée, donde podría desarrollar mi gusto por el deporte del ciclismo y el automovilismo. Esos velocípedos endiablados, esos bólidos tutufantes, arrastran mi alma hacia el progreso. ¡Ufa con las neurastenias, neurosis y nostalgias de los escritores contemporáneos! ¡Vayamos hacia el porvenir! ¿Qué quería de mí el señor Lubert? Que arrastrase una existencia melancólica, tachonada de amores engañosos o fúnebres, de temporadas en apartamentos acolchados y polvorientos donde me hubiera comido las uñas pensando en mi alma qué hubiera sido de mi alma, si él se hubiera animado, una infanta vestida de gala. Tal vez me hubiese batido a duelo, pero sin duda más bien habría errado al borde de los lagos italianos, a la sombra de cipreses anémicos. Mientras que a mí lo que me interesaría sería más bien la mecánica racional, desde la caída de los guijarros hasta la cerrajería. ¿Qué hacer? Sí, todo me atrae hacia esa avenida de la Grande-Armée, no lejos de ese Bois de Boulogne donde me dejé arrinconar por la malicia de esa dama y la astucia de ese detective. Es cierto que el señor Lubert debe creerme aún en el cuartel de Reuilly. ¿Los otros le habrán confesado su robo y mi nueva huída? Lo ignoro, pero nadie pensará que soy tan tonto como para volver al barrio donde me pescaron. Vayamos, pues, allí, y tal vez encontraré trabajo, porque los cobres de LN casi se han agotado a causa de su larga ausencia, que me tiene sumamente apenado.

Se dirige hacia la avenida de la Grande-Armée.

Un mecánico trituraba el motor de un automóvil. Ícaro se le aproximó.

—¿No podría emplearme? —le preguntó.

—¿Conoce el trabajo?

—Aprenderé. He mirado mucho cómo marchan estos chismes.



-¿Sabe andar en bicicleta?  
 -No, señor. No me han enseñado.  
 -Bueno, empiece por la bicicleta; después venga a verme por el automóvil.  
 -Pero, señor, ¿cómo voy a aprender a andar en bicicleta?  
 -Hay una escuela en la esquina de la calle Belidor.  
 -¿Paga?  
 -Naturalmente.  
 -Me quedaré sin dinero si lo gasto ahí.  
 -Usted sabrá lo que hace.  
 Ícaro lo sabe. Aprende a andar en bicicleta (131-132).

Con su deambular ciclista parisino, Ícaro logra obviar la muy prosaica vigilancia de Morcol, “el especialista en seguimientos sutiles, [e]l hombre que sigue a las mujeres adúlteras y encuentra a las ovejas descarriadas” (13), el detective contratado por su autor Huberto Lubert que cumple con la muy pirandelliana aunque inversa tarea de ir en busca del personaje por cuenta del autor que no cesa en esa búsqueda. Pero también lo lleva a responder gozosamente al llamado de la poesía que el personaje en fuga va a corporeizar en el sentido más literal del término, desde la emotividad e intensidad de la experiencia velocística que está viviendo. Y en consonancia con ese llamado elaborará un *Ars Poetica* ciclista que su traductora-poeta uruguaya se divierte en trasladar así:



XLI

**ÍCARO** (En bicicleta. Está vestido como conviene vestir en semejante situación; además lleva una gorra y anteojos de automovilista).

Siento que estoy volviéndome poeta  
 mientras voy cabalgando en bicicleta;  
 hago canciones y canto más versos  
 mientras llevo el manubrio sin esfuerzo.  
 Ah, la velocidad... ¡cómo me embriaga!  
 con el asiento hundido entre las bragas  
 sólo arriesgo aplastar a un semejante.  
 ¡es despampanante! ¡despampanante!

Oh, perdón, señor. Se aleja cantando.

**Morcol**

¡Qué chambón! ¡Qué peligro corrí! Me ha dejado aturrido. Ni siquiera sé ya por qué me encuentro en el Bois de Boulogne. Vamos a ver... Ah, sí. ¡Bueno! De todos modos no le voy a dar alcance a la carrera (143).

LXV

ÍCARO (canturreando)

En los momentos ortivos  
los muchachos deportivos  
marchan furtivos

[...] interrumpe su esfuerzo al ver que el idioma no le provee, como rima rica más que abortivo y no veía la manera de insertar la palabra en su cancioncita, aunque el señor Maîtretout le había enseñado que podía muy bien utilizar rimas menos ricas como delictiva, pobres como lascivo, o aun asonancias como rúbrica o, más asombrosamente aún, sorprender poniendo a fin de verso palabras como alabarda o misericordia. Se paró en seco y se puso a examinar los alrededores y vio unos muchachitos que jugaban con una cometa. Ese objeto no figuraba aún entre sus experiencias y se interesó vivamente en él. Era una cometa muy ordinaria con una cola larga aderezada con tiras de papel, cuya razón Ícaro no se pudo explicar. Ella, la cometa flotaba bastante alto en el cielo y el niño, que la sostenía por el hilo, corría, iba y venía y el rombo seguía en el aire con los desplazamientos erráticos que le imprimían la brisa y la fantasía de su pueril guía. Ícaro admiraba la simplicidad de la ingeniosa máquina y la elegancia del movimiento aéreo en la ceruleidad de la atmósfera. Allí se quedó hasta que el juego terminó. Entonces volvió a la ciudad (204).



Como antecedente de la peripecia metaficcional en *El rapto de Ícaro*, Miguel Alcázar nos remite, en su blog, a la peripecia de igual naturaleza en la novela *Niebla* de Unamuno (1914), donde el personaje Augusto Pérez “se rebela contra el determinismo de su vascosalmantino creador”. De paso, recuerda Alcázar el apodo de “Que No” con el que Enrique Vila-Matas se ha referido recientemente a Queneau en uno de sus artículos, y que se inscribe así en la recepción hispana del escritor francés representada muy tempranamente por Idea Vilariño en el Uruguay de principios de los años 50.

Así, en ese peculiar y eficaz vaivén realidad-ficción que tiene lugar en la lectura de un texto narrativo, lo singular de los referentes lectores sugeridos o mediados por lo paradigmático del personaje ficcional ahistórico (Ícaro en Queneau-Vilariño) aportan su cuota de variación y amplificación a las figuraciones humanas que traza toda novela, y que la tarea traductiva de Vilariño y sus lectores transculturizan en torno a la aventura poético-ciclista propuesta por Queneau en la suya.

### ***Pierrot amigo mío: “hallazgos técnicos y surrealistas”***

El único ejemplar de *El rapto de Ícaro* en traducción de Vilariño existente en la Biblioteca Nacional montevideana se encuentra catalogado como “Teatro francés, S. xx”, lo que confirma el sesgo formalmente transgenérico y muy deliberadamente desorientador de la novela de Queneau.

La presentación gráfica de su texto en 74 capítulos-escenas en forma de diálogo y con pasajes configurados como didascálicos explica la errónea catalogación bibliotecológica de la novela. Y la broma que juega así esta obra a avezados bibliotecólogos deja entrever un decir narrativo siempre alejado de restricciones simbólicas del signo que fueren. Quizá el gusto e interés de Vilaríño en traducir a este autor no han sido ajenos a esa marcada desenvoltura genérica de las producciones del francés que transitan cómoda y creativamente teatro, poesía, narrativa.

Ahora bien, la traducción de *Le vol d'Icare* por parte de Vilaríño en 1973 responde claramente a una elección y un encargo editorial dentro de una política de traducciones que Losada había emprendido en esa década con el objetivo de difundir en castellano la obra de Queneau novelista. Dentro de la llamada teoría funcionalista del escopo en traducción (*skopos*: objetivo, finalidad), en ese caso el objetivo y la función fueron establecidos por la editorial argentina. Otros parecen haber sido los objetivos y la funcionalidad en el caso de la traducción realizada por Vilaríño del primer capítulo de *Pierrot mon ami* (París, Gallimard, 1943) publicada veinte años antes, en *Marcha* el 26 de junio de 1953. La gran difusión de Queneau como narrador dentro y fuera de fronteras recién le llegará con *Zazie dans le métro* (1959), traducida al castellano en 1961. Cabe interrogarse entonces sobre las razones de Vilaríño al proponer, decidir o consentir actuar como primera portavoz en castellano de una producción narrativa de Queneau.

Se podría postular que el objetivo y la funcionalidad de la traducción de Queneau para *Marcha* los estableció entonces Vilaríño, a propuesta del director de las páginas culturales del semanario, Emir Rodríguez Monegal, quien ya había presentado tres poemas de Queneau traducidos por ella para la entrega 20 de *Número*, en 1952: “Si tu t’imagines” (Si tú te imaginas), “Tant de sueur humaine” (Tanto sudor humano) y “Le havre de grâce” (El havre de gracia), pertenecientes al poemario *L’instant fatal* (1948).<sup>4</sup> Por otra parte, tanto el objetivo como la funcionalidad no fueron muy diferentes de aquellos que la crítica ha recordado muy recientemente en la obra de García Márquez, en su primera producción –periodística y ficcional– en esos mismos y tempranos años 50: visitar en ámbitos hispanoamericanos, y en el caso de Vilaríño desde la mediación poético-traductiva, producciones venidas de otros horizontes que ofrecían novedades de

---

4. En carta a Benedetti desde Buenos Aires, en 1952, Onetti comenta: “Tuve tiempo de mirar los poemas traducidos por Idea y ando buscando el disco de ‘Si tú te imaginas’”. *Insomnia*, Separata Cultural de *Posdata*, ed. Pablo Rocca, 3/11/2000, p. 9. Asimismo, también en *Marcha*, dos años antes de presentar y publicar el primer capítulo de *Pierrot amigo mío*, Rodríguez Monegal presenta y traduce varios pasajes de un volumen de ensayos de Queneau (*Bâtons, chiffres et lettres*, París, Gallimard, 1950) bajo el título de *Diario de un lector* (*Marcha*, viernes 26 de enero de 1951, p.14).



Pierrot cumple con su tarea de ubicar "damiselas" en el estratégico chorro de aire del "Palacio de las Diversiones", lugar protagónico de la novela de Queneau traducida por Vilaríño. Caricatura de *Marcha*.



interés en tópicos y tratamientos narrativos.<sup>5</sup> Jarry, la patafísica, Joyce, el surrealismo, Faulkner, en los que abreva la novelística de Queneau desde su primer *opus* en el género novela (*Le chiendent*, 1933) serían algunos de los referentes cuyas innovaciones o dispositivos textuales Vilaríño y la sección del semanario donde publica su traducción consideran de útil importación y domesticación –para usar términos de recibo en los estudios actuales de traducción– en el Río de la Plata de esos años. Muy especialmente la inventiva y poética modulación coloquial que Queneau imprime a sus textos, sea cual fuere el prestigioso precursor literario que visita sus textos, podría considerarse portadora de un especial interés para su traductora-poeta, amante también de la espontaneidad, intimidad e intensidad expresivas de la oralidad que cultivó desde distintos lugares de su producción, poemas, letras de canciones, recopilaciones y estudio de letras de tango.

Su traducción ocupa cuatro páginas íntegras del semanario, corresponde al texto completo del primer capítulo de la novela y se publica acompañada de un retrato del autor y una ilustración alusiva a una peripecia del relato que se cuenta en el texto publicado en el semanario.

Así se nos presenta, en palabras de Vilaríño, el protagonista Pierrot que acaba de ser "contratado" para trabajar en el Palacio de las Diversiones, un parque de atracciones parisino curiosamente lindante con una misteriosa capilla donde se veneran los restos de un aún más enigmático príncipe poldeva:

5. Entre 1950 y 1952, García Márquez firmó su columna diaria en *El Heraldo* de Barranquilla con el seudónimo *Septimus*, el representante urbano de la estirpe condenada por la guerra, 14-18 en la novela *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf.



Barras y parejas y más raros, algunos solitarios, pasaban y repasaban, siempre en estado de diseminación, no aglomerados todavía en gentío, moderadamente reidores. Pulgarcito, que había terminado su cigarrillo, aplastó la brasa contra su talón y con el pulgar y el índice despidió el pucho a apreciable distancia.

—Entonces, pibe, ¿cómo te suena esto de cincharla con nosotros?

—Por ahora no es muy cansador.

—Sí, pero vas a ver a medianoche.

Paraíso volviéndose hacia Pierrot, le dijo a Pulgarcito:

—Fue él el que hizo sesenta y siete mil en un Coney-Island.

De todos los juegos de bolas a veinte el Coney-Island es el más bravo.

Hay que hacer veinte mil para tener derecho a la partida gratuita, y son raros los que ganan. Pierrot hacía habitualmente cuarenta mil y hasta una vez, en presencia de Paraíso, sesenta y siete mil, lo que había dado origen a sus relaciones.

—Se me dieron, dijo Pierrot modestamente.

—Ya iremos juntos, dijo Pulgarcito, porque yo también le pego un poco.

—¡Ah! te podés aprontar, dijo Paraíso, que le daba mucha importancia a Pierrot sin llevar no obstante su admiración más allá del dominio de los juegos de bolas a veinte, donde, es verdad, el otro sobresalía. No teniendo por otra parte esa amistad más que ocho días de vida, aún no había tenido tiempo ni cuidado de interesarse en los otros aspectos de la personalidad de su nuevo compinche. (*Marcha*, Segunda sección, p. 3)



El dominio de Pierrot en el juego de la bolita, la significación que esto adquiere en la relación con sus compañeros y que no está reñida con lo responsable de su conducta, establece la axiología a la que responde el transcurrir de la novela. Y el discurso narrativo que transmite esos valores busca y logra, en cada página, evitar, alejar, circunvalar toda temible postura de allanamiento a presuntas seriedades o correcciones. Es esa vía, ese *tao* narrativo en el relato de lo cotidiano que Vilariño elije ofrecer como novedad a los lectores de *Marcha*, en 1953, a través de su tarea de reactivación en castellano del texto francés.

Muy pronto en la novela, Pierrot se verá en la situación laboralmente delicada de pacificar una pelea entre “filósofos” y macrós. Los primeros, desde ubicaciones preferenciales, buscan rentabilizar al máximo lo pagado para deleitarse con cada centímetro de piel de las muchachas que Pierrot, más o menos a la fuerza, debe colocar encima de un estratégico chorro de aire. Pero los macrós defienden a sus mujeres, los golpes entre ambos grupos menudean, la policía desembarca, un Pierrot desbordado hace honor a su nombre de melancólico perdedor y queda sin trabajo. Pequeño relato en situación conversacional como técnica narrativa, más allá de la dificultad, excepcionalidad o peculiaridad de lo relatado como en este caso. Y aquí el texto despliega la riqueza verbal que la lengua oral posee para designar a los problemáticos “defensores” del sexo femenino y modula su nombre en

nueve variaciones: *maquereau, souteneur, marlou, moraliste, mon-homme, aminche, malfrat, macq, gonce*. En equivalencia castellana, Vilariño se ajusta al mismo ritmo aritmético del juego variacional de nueve notas:

Pierrot [...] entrevió entonces un personaje amenazador que era innegablemente un *macró*. Pese al peligro inminente su conciencia profesional no desfalleció. Quiso arrastrar a la damisela a despecho del veto del *proxeneta*. Ella se resistió. La gente se puso a protestar. Pierrot insistió, luchó, venció, la yira tuvo que seguirlo.

Pero la decepción iba a ser muy grande. El *garabo*, que había seguido de cerca a su mujer, le mantuvo la pollera con las dos manos, lo que aniquiló el efecto de la corriente de aire.

Un clamor indignado, unánime, estalló. [...]

Detrás del *moralista* y su peor-es-nada venía otra pareja de la misma clase. El segundo *cafiolo* imitó naturalmente a su *compadre*. Los filósofos entraron en ebullición, y los dos *malandras* seguían su camino desafiando a sus adversarios, y las injurias arrojadas del uno al otro grupo, crecían en vigor tanto como en obscenidad a cada réplica. [...] Con gestos se acrecía el vigor de palabras abismadas por un uso demasiado frecuente. Cuando la cuadrilla llegó al tonel, empezó el pataleo. Los dos *cosos* no querían librar a sus muebles en las manos de Paraíso.

Paraíso terminó por comprender que había que seguir el consejo del patrón: nada de historias. Apretó una palanca, la rotación cesó, y los dos *puntos*, seguidos por sus damas, pasaron triunfantes y burlones. (ibid. p. 4, énfasis mío)

Una década más tarde esta vía narrativa, que conjuga filosofía y humor, será también la vía que tomará Cortázar para las fisonomías humanas, que trazará y llamará cronopios en *Historias de cronopios y de famas* (1962), y con las que Pierrot comparte más de un rasgo, entre ellos, en palabras de un fama, su “corazón bondadoso” y “su conmovedora alegría”: la novela de Queneau se cierra con la carcajada de Pierrot cuando se da cuenta que, por su innata o trabajada distracción, ha perdido el documento que lo hacía heredero de la capilla poldeva y aseguraba así su existencia material de por vida. En su sonriente resignación hace de la risa el criterio de la sabiduría. Desde esta perspectiva, el Pierrot de Queneau podría leerse como una suerte de respuesta ficcional anticipatoria, a la futura pregunta muy seriamente planteada por el argentino en *La vuelta al día en ochenta mundos*: “¿Quién nos rescatará de la seriedad?”.<sup>6</sup>

En un documento ológrafo de Vilariño se encuentra la siguiente nota: “Raymond Queneau [...] hallazgos técnicos y surrealistas”. La nota refiere a los poemas de *L'instant fatal*, algunos de los cuales traduce para *Número* en 1952. Pero a partir de esta nota-comentario quizá podamos postular

---

6. “Alegoría del cronopio”, *Historia de cronopios y de famas* [1962], Buenos Aires, Minotaur, 1968, pp.116-117. “De la seriedad en los velorios”, *La vuelta al día en ochenta mundo*, México, Siglo XXI editores, p. 32.

que también en el protagonista y la trama de *Pierrot mon ami*, en la personal vertiente narrativa de esta obra que otorga lugar de honor al humor desenfadado y a la permanente artesanía verbal de su ética del lenguaje, la poeta uruguaya encontró “hallazgos” de interés para una nueva novela que deseó compartir con ese nuevo lectorado hispánico al traducir al castellano las primeras páginas de *Pierrot amigo mío* para los lectores de *Marcha*.

Sobre su encuentro en París, en agosto de 1954, anotó en su Diario: “Vi a Queneau en la *Nouvelle Revue*. Le escribí antes porque decían que era imposible verlo. Interesante, cansado, ojeras, no sé si asmático. Me prometió enviarme poemas para *Número*, pero él creía que eran intraducibles. –Yo los traduciré, le dije”.



COCTEAU, Jean, “Michel Sima”, en *La intimidad de los artistas - Exposición fotográfica de Michel Sima, Revista Atticus* (en línea), enero de 2014.

CORTÁZAR, Julio, “Alegría del cronopio”, en *Historias de cronopios y de famas* [1962], Buenos Aires: Minotauro, 1968, pp.116-117.

\_\_\_\_ “De la seriedad en los velorios”, en *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo xxi editores, p. 32.

de TORRES, María Inés, “A París en bicicleta: el diario de viaje de Horacio Quiroga”, en *Los viajeros y el Río de la Plata: un siglo de escritura*, Barnabé, J-Ph. y B. Vegh (eds.), Montevideo: Linardi y Risso, 2010, pp. 303-313.

ONETTI, Juan Carlos, Correspondencia Onetti-Benedetti, en *Insomnia*, Separata Cultural de *Posdata*, ed. Pablo Rocca, 3/11/2000, p. 9.

QUENEAU, Raymond, *Pierrot mon ami*, París, Gallimard, 1943.

\_\_\_\_ *Bâtons, chiffres et lettres*, París: Gallimard, 1950.

\_\_\_\_ “Diario de un lector” (trad. Emir Rodríguez Monegal), *Marcha*, viernes 26 de enero de 1951, p.14.

\_\_\_\_ “Pierrot amigo mío” (trad. Idea Vilariño), *Marcha*, viernes 26 de junio de 1953, pp. 3-4.

\_\_\_\_ *Le vol d'Icare*, París: Gallimard, 1968.

\_\_\_\_ *El rapto de Ícaro* (trad. Idea Vilariño), Buenos Aires: Losada, 1973.

VEGH, Beatriz: “Ejercicios de estilo y traducción: Raymond Queneau / Idea Vilariño”, *Revista de la Biblioteca Nacional*, 6-7, 2012, pp. 223-237.

VILARIÑO, Idea, *Diario* 1954. Inédito.

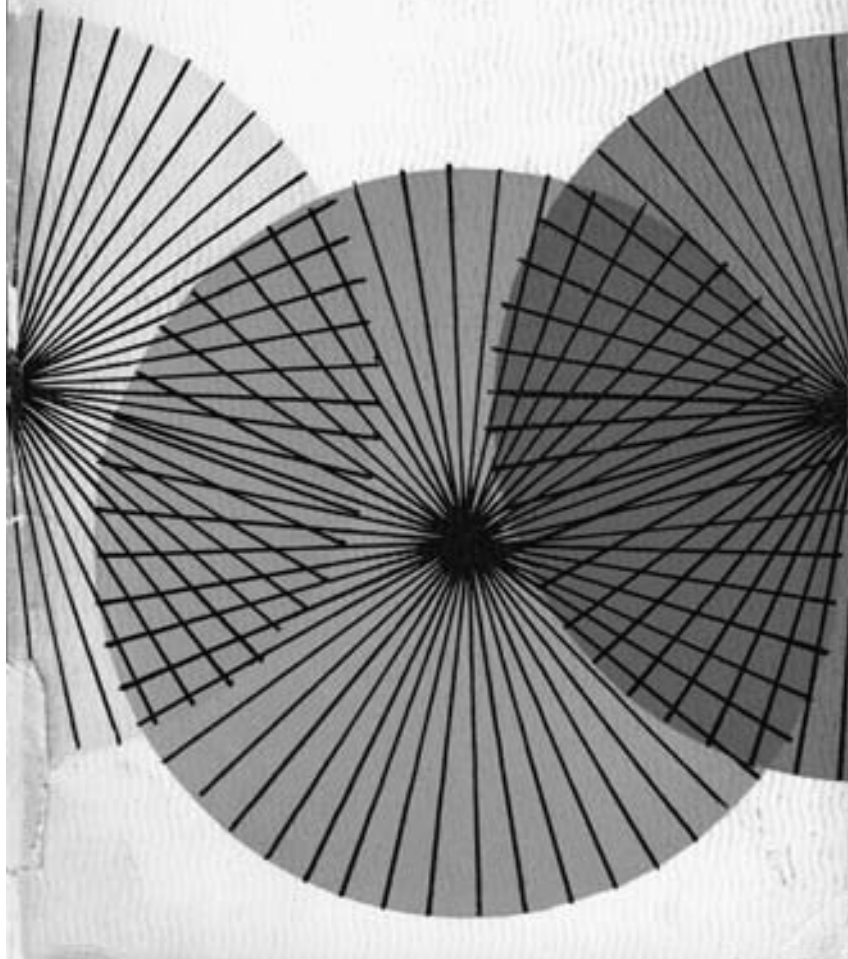
\_\_\_\_ “Raymond Queneau”, en *Miscelánea Vilariño*, Archivo SADIL, FHCE.



# EL RAPTO DE ICARO

RAYMOND QUENEAU

LOSADA S. A.



240



Edición de El  
rapto de Ícaro  
en traducción de  
Idea Vilariño.